

ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo



JOSE GRANDINETTI

"Tras las huellas de la descomposición"

Página/12

"Tras las huellas de

JOSE GRA

El Acontecimiento Artístico, El "Objeto" en el Arte y Algunas Cuestiones por el Estilo

"Lo creado debe ser destruido, para hacer sitio a lo creado de nuevo; la posibilidad de las valoraciones depende de su capacidad de ser negadas. El creador tiene que ser siempre un destructor. La valoración misma, sin embargo, no puede ser destruida: eso es la vida"
F. Nietzsche

Tengo la impresión, y tal vez ustedes acuerden conmigo, de que este siglo que concluye inauguró una serie sistemática de propuestas, que afectan a la implantación de un saber aparentemente logrado, que a lo largo de la historia se impuso no sin disidencias y conflictos. Marx, Freud, Einstein, Heidegger, Lacan, son algunos de los nombres que propiciaron las controversias de este siglo.

El ejercicio de las ciencias, el desamarre de numerosos prejuicios destinados a garantizar la adoración del hombre como un ser "capaz de pensarse a sí mismo", han ido a parar por tierra, junto con una buena cantidad de normas y valores que pretendían regular un modo óptimo y "correcto" de actuar, centrado en la moral del egocentrismo. Moral de la buena forma con la cual se pretendió fundar un ideal cultural, que hizo del ser, un plácido estar y de las artes: técnicas prioritariamente puestas al servicio del conformismo.

No pretendo al decir esto una sobrevalorización de lo contextual (de la cual este nuestro siglo sólo ilusoriamente podría escapar), sino la consideración de las determinaciones que el imperativo social suele argüir como verdad "sin vilo". Verdad que se intenta sostener a través de la aprobación de lo estadísticamente mayoritario, negándose a saber que como verdad ella ha sido de antemano valuada en razón y en conveniencia a un sector definido.

Nuestra época no se exime tampoco de una utilización del saber que hace de la verdad el objeto de su dominio, esforzándose así en adaptar arte y ciencia a ideales políticamente requeridos.

El "triunfo" de lo banal en la Alemania nazi, la creación tendenciosa de una "Casa para el Arte Alemán" en Munich, resumen con elocuencia el capricho aplastante en el que no sólo se sostenía el sueño delirante de ese doctor en Filología llamado Goebbels, sino también el que periódicamente se esfuerzan por instalar las dictaduras del sentido. Búsqueda de un sentimiento que solamente aprecia aquello que desde la prolongación especular de su propia imagen reconoce como familiar, siempre en desmedro de lo diferente, sancionado por lo tanto como patológico, primitivo o inmoral. Peter Adam, en su excelente trabajo acerca del "Arte del Tercer Reich", comenta que, en cuanto Hitler llegó al poder, ordenó a su arquitecto preferido, P. Ludwig Troost, que construyera una casa del Arte Alemán, destinada a reemplazar al Glas Palast, que había ardido en 1931, junto con tres mil obras de arte. Tres años y medio después, el 18 de julio de 1937, se inauguró la Casa del Arte Alemán, que superó en "esplendor" y en euforia al primero. Si quedaba alguna duda acerca del rumbo que iba a tomar la política cultural del Tercer Reich, ésta se despejó con la inauguración de la primera "Gran Exposición del Arte Alemán". No hubo allí, nos recuerda Adam, criterios formales: la selección se basaba exclusivamente en el gusto de Hitler y de los jueces.

Hitler en persona se entrometió tomando partido desde su gusto y rechazando ochenta pinturas por "falta de acabado". El comentario de un crítico de ese período es revelador al respecto cuando enuncia que no puede haber dudas sobre el significado de una obra. Concluyendo que no hay sitio allí para los experimentos, ya que según él en esa sagrada Casa sólo entrará el arte consumado.

Evidentemente los nazis no sólo dictaban el estilo al artista, sino que también inducían directa o indirectamente para que se eligieran los temas que interesaban al nazismo. Un servilismo que caracterizó lamentablemente también a otras geografías y a otros períodos de la historia.

Al arte entonces se le encomienda, mejor cabría decir que se le manda, transmitir la supuesta riqueza vital del "Pueblo Alemán". W. Horn, citado por Adam, afirma que "las exposiciones anuales de la Casa del Arte Alemán, son algo más que simples muestrarios".

Para esto ya hay otras exposiciones.

Las selecciones que presenta la Casa son lo más depurado de la voluntad artística. Ya lo dicen las palabras del Führer que hay en su bandera: "El arte es una empresa grande y llena de entusiasmo. El nacionalsocialismo ha conseguido de una vez por todas que el arte abandone la torre de marfil del individualismo y lo ha puesto al servicio de la comunidad. Así como nuestra filosofía da a cada individuo la fuerza que lo vincula a la raza, así el arte abandona el aislamiento para regresar al seno de la comunidad. (...) Al arte se le ha encomendado la misión de reflejar la variadísima riqueza de la vida alemana, de reflejar la riqueza del alma alemana en imágenes que proclaman el cambio político. La lucha artística ya no es estética, sino una lucha por el perfeccionamiento por el carácter alemán. El cambio artístico es el símbolo del cambio político; hace que el corazón se desborde de entusiasmo cuando se concentra en las fuerzas silenciosas de la naturaleza, el hombre, la planta, el animal. No es un bucólico refugio según los cánones del pasado ni una imitación vacía".

En ocasión de esa primera muestra inaugural, al igual que en las siguientes exposiciones, los cuadros se ordenaban por temas. Dominaban los motivos florales, industriales, la familia, las tareas rurales, y todo cuanto permitiese corroborar a través del arte que el pueblo alemán por obra y gracia de su conductor se había "regenerado" de eso que según Hitler eran los elementos degenerados, que habitaban en el arte moderno, por supuesto que no alemán y hecho por no alemanes.

> *"Hitler en persona se entrometió tomando partido desde su gusto y rechazando ochenta pinturas por 'falta de acabado'. El comentario de un crítico de ese período es revelador al respecto cuando enuncia que no puede haber dudas sobre el significado de una obra."*

En la obra de Adam se anuncia que los pintores preferidos por Hitler eran Spitzweg, W. Leibl junto con H. Thoma y que Hitler, al igual que muchos de sus contemporáneos, veían en ellos la encarnación de las virtudes que había que emular. A Hitler no le resultaba difícil convencer a la ciudadanía de que aceptase un arte basado en aquellas obras, ya que en términos generales la pintura nacionalsocialista se basaba en la pintura costumbrista tradicional. Estaba por lo tanto en los antípodas de las obras experimentales de los vanguardistas, que por supuesto habían roto con las influencias del costumbrismo. Este se llevaba de maravillas con la ideología nazi-fascista, ya que suponía y solicitaba un férreo vínculo con el pasado, con ese mito en el que se sostenía la edad de oro germánica, que los nacionalsocialistas querían promover a través de todos los medios. Eran pinturas que sólo se limitaban a repetir o reciclar técnicas o modelos anticuados.

Por otra parte, a las pinturas que manifestaban un realismo crudo y directo se les superponía una buena dosis de proselitismo. La naturaleza estática de estas obras impedía toda evolución. Su conservadurismo reflejaba el mundo aséptico que los nacionalsocialistas fomentaban y su carácter contemplativo producía un efecto de profundidad y emotividad. Podríamos decir que se trataba de un arte sensiblero y sin inquietudes. El objetivo de los soldados, niños y mujeres que aparecían en las obras, era el de elevar a la categoría de los semidioses al sector social simbolizado y condenar a muerte por otra parte a los excluidos. Como bien lo destacara Hannah Arendt, la posición perversa del régimen nazi consistía en determinar lo bueno y lo malo, así como también quién tenía derecho a vivir y quién no. El arte se utilizó entonces para introducir este tipo de mensajes en todos los sectores. Adam subraya el valor de los títulos y su objetivo, que era el de darle a la obra un "significado profundo".



Los paisajes se convertían en "Tierra Liberada" o "Tierra Fértil". Las marinas eran "Olas y Viento". Las autopistas eran las "Autopistas del Führer". Títulos como "Contra Viento y Marea", "La Guardia Insomne", o "Preparados para el Trabajo", pretendían mostrar el espíritu combativo del obrero alemán. Abundaban también las representaciones acerca de la fertilidad, y nunca se sabía con certeza si "El Esplendor del Bosque", "Primavera" o "Bendición de la Tierra" se referían a un campo de flores o a una mujer fecundada. El título así articulaba entonces la función enaltecedora que se pretendía. Todos estos temas de la ideología nacionalsocialista se podían ver en las exposiciones.

Comenta Adam que se trataba de artículos de fe del credo hitleriano, citando al respecto la siguiente frase de Hitler: "Es lógico que apoyemos la representación de tipos alemanes. (...) Nuestros artistas basan sus modelos (...) en el apego a la tierra natal y en la fuerza regeneradora del paisaje. (...) Nuestras campesinas y sus hombres constituyen la cantera natural donde se esculpe la raza. (...) Nuestros artistas destacan por encima de todo que la madre es el ángel custodio de la vida. (...) El desnudo femenino será siempre la empresa más ambiciosa del artista. (...) Mostrar el físico sano el valor biológico del individuo. (...) El cuerpo tal como la naturaleza lo quiere. (...) Una meritoria contribución a nuestro programa formador del espíritu nacional. La patria está decidida a propalar este sentimiento de dicha, allí donde tiende a realizar el comportamiento de los hombres y mujeres que cumplen con sus deberes combativos y reproductores básicos (...)".

En el período citado y por un oscuro interés de Estado fueron agrupadas las obras de Nolde, Kokoschka, Modigliani, Picasso y tantos otros, junto a la fotografía de personas que padecían alguna deficiencia física o mental.

En una de las tantas "celebraciones" del Partido Nacionalsocialista, precisamente la realizada en Nuremberg en 1935, Hitler arengó a sus servidores acerca del papel del arte diciendo que su misión nunca será reproducir la descomposición, dibujar cretinos o subnormales.

Nos informa Adam que una "Comisión dirigida por el pintor Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Reich, y compuesta por algunos historiadores de arte, entre ellos el director del Museo Folkwang de Essen, Klaus Graf von Baudissin, confiscó más de 5000 obras procedentes de colecciones públicas y privadas. Entre ellas había 1052 de Emile Nolde, 759 de Erich Heckel, 639 de Ernst Ludwig Kirchner, 508 de Max Beckmann y cantidades diversas de Alexander Archipenko, Georges Braque, Marc Chagall, Giorgio De Chirico, Robert Delaunay, André Derain, Theo van Deosburg, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Albert Leizes, Alexei Jawlenski, Vasili Kandinsky, Fernand Léger, El Lissitzky, Franz Maserel, Henri Matisse, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Roualt y Maurice Vlaminck".

Los nacionalsocialistas organizaron una serie de exposiciones que servían a su transmisión ideológica, con aquellos autores que consideraban representantes del vanguardismo más decadente.

La liga pro-defensa de la cultura alemana orga-

"Tras las huellas de la descomposición"

JOSE GRANDINETTI

El Acontecimiento Artístico, El "Objeto" en el Arte y Algunas Cuestiones por el Estilo

"Lo creado debe ser destruido, para hacer sitio a lo creado de nuevo; la posibilidad de las valoraciones depende de su capacidad de ser negadas. El creador tiene que ser siempre un destructor. La valoración misma, sin embargo, no puede ser destruida: eso es la vida"
F. Nietzsche

Tengo la impresión, y tal vez ustedes acuerden conmigo, de que este siglo que concluye inauguró una serie sistemática de propuestas, que afectan a la implantación de un saber aparentemente logrado, que a lo largo de la historia se impuso no sin disidencias y conflictos. Marx, Freud, Einstein, Heidegger, Lacan, son algunos de los nombres que propiciaron las controversias de este siglo.

El ejercicio de las ciencias, el desamarre de numerosos prejuicios destinados a garantizar la adoración del hombre como un ser "capaz de pensarse a sí mismo", han ido a parar por tierra, junto con una buena cantidad de normas y valores que pretendían regular un modo óptimo y "correcto" de actuar, centrado en la moral del egocentrismo. Moral de la buena forma con la cual se pretendió fundar un ideal cultural, que hizo del ser, un plácido estar y de las artes: técnicas prioritariamente puestas al servicio del conformismo.

No pretendo al decir esto una sobrevalorización de lo contextual (de la cual este nuestro siglo sólo ilusoriamente podría escapar), sino la consideración de las determinaciones que el imperativo social suele argüir como verdad "sin vilo". Verdad que se intenta sostener a través de la aprobación de lo estadísticamente mayoritario, negándose a saber que como verdad ella ha sido de antemano valuada en razón y en conveniencia a un sector definido.

Nuestra época no se exime tampoco de una utilización del saber que hace de la verdad el objeto de su dominio, esforzándose así en adaptar arte y ciencia a ideales políticamente requeridos.

El "triunfo" de lo banal en la Alemania nazi, la creación tendenciosa de una "Casa para el Arte Alemán" en Munich, resumen con elocuencia el capricho aplastante en el que no sólo se sostenía el sueño delirante de ese doctor en Filología llamado Goebbels, sino también el que periódicamente se esfuerzan por instalar las dictaduras del sentido. Búsqueda de un sentimiento que solamente aprecia aquello que desde la prolongación especular de su propia imagen reconoce como familiar, siempre en desmedro de lo diferente, sancionado por lo tanto como patológico, primitivo o inmoral. Peter Adam, en su excelente trabajo acerca del "Arte del Tercer Reich", comenta que, en cuanto Hitler llegó al poder, ordenó a su arquitecto preferido, P. Ludwig Troost, que construyera una casa del Arte Alemán, destinada a reemplazar al Glas Palast, que había ardido en 1931, junto con tres mil obras de arte. Tres años y medio después, el 18 de julio de 1937, se inauguró la Casa del Arte Alemán, que superó en "esplendor" y en euforia al primero. Si quedaba alguna duda acerca del rumbo que iba a tomar la política cultural del Tercer Reich, ésta se despejó con la inauguración de la primera "Gran Exposición del Arte Alemán". No hubo allí, nos recuerda Adam, criterios formales: la selección se basaba exclusivamente en el gusto de Hitler y de los jueces.

Hitler en persona se entrometió tomando partido desde su gusto y rechazando ochenta pinturas por "falta de acabado". El comentario de un crítico de ese período es revelador al respecto cuando enuncia que no puede haber dudas sobre el significado de una obra. Concluyendo que no hay sitio allí para los experimentos, ya que según él en esa sagrada Casa sólo entrará el arte consumado.

Evidentemente los nazis no sólo dictaban el estilo al artista, sino que también inducían directa o indirectamente para que se eligieran los temas que interesaban al nazismo. Un servilismo que caracterizó lamentablemente también a otras geografías y a otros períodos de la historia.

Al arte entonces se le encomienda, mejor cabría decir que se le manda, transmitir la supuesta riqueza vital del "Pueblo Alemán". W. Horn, citado por Adam, afirma que "las exposiciones anuales de la Casa del Arte Alemán, son algo más que simples muestrarios".

Para esto ya hay otras exposiciones.

Las selecciones que presenta la Casa son lo más depurado de la voluntad artística. Ya lo dicen las palabras del Führer que hay en su bandera: "El arte es una empresa grande y llena de entusiasmo. El nacionalsocialismo ha conseguido de una vez por todas que el arte abandone la torre de marfil del individualismo y lo ha puesto al servicio de la comunidad. Así como nuestra filosofía da a cada individuo la fuerza que lo vincula a la raza, así el arte abandona el aislamiento para regresar al seno de la comunidad. (...) Al arte se le ha encomendado la misión de reflejar la variadísima riqueza de la vida alemana, de reflejar la riqueza del alma alemana en imágenes que proclaman el cambio político. La lucha artística ya no es estética, sino una lucha por el perfeccionamiento por el carácter alemán. El cambio artístico es el símbolo del cambio político; hace que el corazón se desborde de entusiasmo cuando se concentra en las fuerzas silenciosas de la naturaleza, el hombre, la planta, el animal. No es un bucólico refugio según los cánones del pasado ni *una imitación vacía*".

En ocasión de esa primera muestra inaugural, al igual que en las siguientes exposiciones, los cuadros se ordenaban por temas. Dominaban los motivos florales, industriales, la familia, las tareas rurales, y todo cuanto permitiese corroborar a través del arte que el pueblo alemán por obra y gracia de su conductor se había "regenerado" de eso que según Hitler eran los elementos degenerados, que habitaban en el arte moderno, por supuesto que no alemán y hecho por no alemanes.

> *"Hitler en persona se entrometió tomando partido desde su gusto y rechazando ochenta pinturas por 'falta de acabado'. El comentario de un crítico de ese período es revelador al respecto cuando enuncia que no puede haber dudas sobre el significado de una obra."*

En la obra de Adam se anuncia que los pintores preferidos por Hitler eran Spitzweg, W. Leibl junto con H. Thoma y que Hitler, al igual que muchos de sus contemporáneos, veían en ellos la encarnación de las virtudes que había que emular. A Hitler no le resultaba difícil convencer a la ciudadanía de que aceptase un arte basado en aquellas obras, ya que en términos generales la pintura nacionalsocialista se basaba en la pintura costumbrista tradicional. Estaba por lo tanto en los antípodas de las obras *experimentales de los vanguardistas*, que por supuesto habían roto con las influencias del costumbrismo. Este se llevaba de maravillas con la ideología nazi-fascista, ya que suponía y solicitaba un férreo vínculo con el pasado, con ese mito en el que se sostenía la edad de oro germánica, que los nacionalsocialistas querían promover a través de todos los medios. Eran pinturas que sólo se limitaban a repetir o reciclar técnicas o modelos anticuados.

Por otra parte, a las pinturas que manifestaban un realismo crudo y directo se les superponía una buena dosis de proselitismo. La naturaleza estática de estas obras impedía toda evolución. Su conservadurismo reflejaba el mundo aséptico que los nacionalsocialistas fomentaban y su carácter contemplativo producía un efecto de profundidad y emotividad. Podríamos decir que se trataba de un arte sensiblero y sin inquietudes. El *objetivo de los soldados*, niños y mujeres que aparecían en las obras, era el de elevar a la categoría de los semidioses al sector social simbolizado y condenar a muerte por otra parte a los excluidos. Como bien lo destacara Hannah Arendt, la posición perversa del régimen nazi consistía en determinar lo bueno y lo malo, así como también quién tenía derecho a vivir y quién no. El arte se utilizó entonces para introducir este tipo de mensajes en todos los sectores. Adam subraya el valor de los títulos y su objetivo, que era el de darle a la obra un "significado profundo".

Los paisajes se convertían en "Tierra Liberada" o "Tierra Fértil". Las marinas eran "Olas y Viento". Las autopistas eran las "Autopistas del Führer". Títulos como "Contra Viento y Marea", "La Guardia Insomne", o "Preparados para el Trabajo", pretendían mostrar el espíritu combativo del obrero alemán. Abundaban también las representaciones acerca de la fertilidad, *y nunca se sabía con certeza* si "El Esplendor del Bosque", "Primavera" o "Bendición de la Tierra" se referían a un campo de flores o a una mujer fecundada. El título así articulaba entonces la función enaltecedora que se pretendía. *Todos estos temas de la ideología nacionalsocialista se podían ver en las exposiciones.*

Comenta Adam que se trataba de artículos de fe del credo hitleriano, citando al respecto la siguiente frase de Hitler: "Es lógico que apoyemos la representación de tipos alemanes. (...) Nuestros artistas basan sus modelos (...) en el apego a la tierra natal y en la fuerza regeneradora del paisaje. (...) Nuestras campesinas y sus hombres constituyen la cantera natural donde se esculpe la raza. (...) Nuestros artistas destacan por encima de todo que la madre es el ángel custodio de la vida. (...) El desnudo femenino será siempre la empresa más ambiciosa del artista. (...) Mostrar el físico sano el valor biológico del individuo. (...) El cuerpo tal como la naturaleza lo quiere. (...) Una meritoria contribución a nuestro programa formador del espíritu nacional. La pa*tria está decidida a propalar* este sentimiento de dicha, allí donde tiende a realizar el comportamiento de los hombres y mujeres que cumplen con sus deberes combativos y reproductores básicos (...)".

En el período citado y por un oscuro interés de Estado fueron agrupadas las obras de Nolde, Kokoschka, Modigliani, Picasso y tantos otros, junto a la fotografía de personas que padecían alguna deficiencia física o mental.

En una de las tantas "celebraciones" del Partido Nacionalsocialista, precisamente la realizada en Nuremberg en 1935, Hitler arengó a sus servidores acerca del papel del arte diciendo que su misión nunca será reproducir la descomposición, dibujar cretinos o subnormales.

Nos informa Adam que una "Comisión dirigida por el pintor Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Reich, y compuesta por algunos historiadores de arte, entre ellos el director del *Museo Folkwang* de Essen, Klaus Graf von Baudissin, confiscó más de 5000 obras procedentes de colecciones públicas y privadas. Entre ellas había 1052 de Emile Nolde, 759 de Erich Heckel, 639 de Ernst Ludwig Kirchner, 508 de Max Beckmann y cantidades diversas de Alexander Archipenko, Georges Braque, Marc Chagall, Giorgio De Chirico, Robert Delaunay, André Derain, Theo van Deosburg, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Albert Leizes, Alexei Jawlenski, Vasili Kandinsky, Fernand Léger, El Lissitzky, Franz Masereel, Henri Matisse, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Roualt y Maurice Vlaminck".

Los *nacionalsocialistas organizaron una serie* de exposiciones que servían a su transmisión ideológica, con aquellos autores que consideraban representantes del vanguardismo más decadente.

La liga pro-defensa de la cultura alemana organizó en 1933 una exposición sobre el Arte que había sido considerado "oficial" en Alemania durante el período que va de 1918 a 1933. Allí se expusieron obras de Munch, Die Brück y M. Slevogt, entre otros, colgando en cada una de las obras una etiqueta con el precio que el Estado había pagado por ellas. La finalidad de estas muestras era la de provocar en el pueblo alemán el rencor y el odio por pintores cuyas obras habían –según los argumentos maniqueístas del Estado– despilfarrado el dinero de los contribuyentes en una época de sacrificios económicos. Lo mismo ocurrió en otros museos donde se fueron realizando exposiciones con el título de "Reflejos de la Decadencia en el Arte", o "Cámara de los Horrores Vanguardistas".

En la inauguración oficial del "Arte Degenerado", precedida por el mismo Hitler, Goebbels, prin*cipal mentor del nazismo*, anunció que "en las figuras horripilantes de la exposición de Arte Degenerado vemos hasta qué punto ha calado en la vida cultural alemana el perverso espíritu judío (...). Esto no tiene absolutamente nada que ver con la represión artística y el progreso. Por el contrario, el arte chapucero que allí se expone y sus creadores, son de ayer mismo".

La muestra sobre "Arte Degenerado" se realizó en la Galería del Hofgarten y en el discurso inaugural Ziegler dijo que había llegado a su fin la paciencia que los alemanes habían tenido con aquellos que no quisieron alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista, y que el pueblo alemán debería juzgarlos. El pueblo, dijo, *tiene fe en el criterio* del Führer, ya que él conoce el camino que ha de seguir el arte alemán para cumplir con el deber de dar expresión al carácter alemán. Remató allí diciendo: "Lo que aquí veis es el fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento, necesitaría varios trenes de mercancías para limpiar nuestros museos de esta basura". Luego de enardecidos aplausos, añadió con la vulgaridad propia a su orgullo "¡no tardaré en tenerlos!".

Es importante recordar que la exposición muniquesa de "Arte Degenerado" fue la más perversa de cuantas se hayan organizado en ese período. Las pinturas eran expuestas sin ningún criterio, amontonadas, sin marco, y con etiquetas tan ofensivas que algunas, según se dice, parecieron fuertes al mismísimo Hitler.

Los medios de comunicación también se unieron a la ofensiva oficial contra el vanguardismo y proclamaron con orgullo la limpieza definitiva del "templo" del Arte Alemán.

Se pretendía con todo esto dar la impresión de que el verdadero *juez del arte era el público alemán*, en este sentido; Goebbels se salió con la suya, pudiendo afirmar entonces que: ..."si los representantes de la decadencia hubieran prestado atención al pueblo, habrían visto su desprecio y su sarcasmo. Pues el pueblo no teme que los iracundos intelectuales judíos le motejen de desfasado y reaccionario. Sólo los ricos sienten este temor. (...) Son presa fácil de esa culturilla que se atrinchera en la soberbia intelectual y la arrogancia vanidosa. Conocemos estos defectos que globalmente llamamos 'esnobismo'. (...) El esnobismo está podrido y enfermo... Hemos tenido el valor de rechazar los frutos de su arrogancia. Hoy se han reunido en la 'Exposición de Arte Degenerado' y el pueblo, millones de ciudadanos, contempla este absurdo cabeceando con irritación. (...) Cuando el Führer tomó cartas en el asunto para poner orden y mano firme en semejante caos, lo hizo para cumplir con un deber nacional".

El Ideal del Otro, cualesquiera sean los argumentos a través de los cuales se pretenda su anidación, no abrirá nunca camino a los interrogantes con los cuales puede nutrirse la estética, que necesariamente se desarrolla a contrapelo de la lógica del Amo, siempre caracterizada por el ofrecimiento y la imposición de la imagen de aquello que como objeto de placer artístico "mejor acuerda" con los cánones ideológicos en los que el Amo forja su criterio de realidad.

Al preguntarnos entonces por la relación texto-contexto en el proceso de significación cultural en lo referente a la creación artística, introduciremos como elemento de reflexión el carácter cautivante que ejerce en el Yo, los signos del Ideal. Entre el texto y el contexto existe inevitablemente una suerte de disarmonía, un conflicto imposible de curar. La relación del sujeto con el arte, al igual que la que mantiene con el deseo, será siempre estructuralmente singular, aunque esta singularidad no deje de manifestarse de diferentes maneras como una "Tensión" en el campo social.

Evitar la confección de propuestas paradigmáticas que refieran a la estética como agente de control cultural nos parece más pertinente cuando se opta por la construcción de territorios de saber, que no *cristalicen su interpretación, y permitan la experimentación* sin prejuicio, de los lenguajes específicos, que conceptualizarán su acción.

La pérdida de las garantías propia de los enunciados axiomáticos, que definen "certeramente" por sí o por no, suele crear en la mentalidad del patrón, una actitud añorante o lo que es igual y hasta tal vez peor, un melancólico sentimiento de decepción.

Veamos cómo Wilhem Worringer enuncia su decepción frente a la pérdida de los valores contenidos en aquello que llama el "auténtico expresionismo". En un ensayo que en 1921 dedicara a "Los problemas actuales del arte", este interesante autor va a plantear con cierto dejo melancólico que:

... "Evidentemente, siempre se hará pintura, porque siempre habrá personas dotadas de admirable sentido visual y que por naturaleza necesitan expresarse con líneas o colores. Celebramos a quienes de este modo contribuyen a elevar en algo nuestras po*sibilidades de felicidad*; pero dejemos de insistir en que esas personas aún siguen siendo vehículos de cierta función cultural y sociológica viva y que realmente colaboran a los fundamentos de nuestra economía cultural. No: ellas son envidiables especialistas, pero están al margen de todo lo que hoy por hoy nos es necesario y vitalmente inmediato para la vida. No confundamos estas notas marginales de nuestra cultura con su verdadero texto. El arte estuvo alguna vez dentro del texto, o aún en medio del texto, de la cultura; pero hoy se halla irrevocablemente al margen (nótese aquí su lamento respecto de la pérdida de ese auténtico expresionismo) y todas las afirmaciones contrarias se apoyan en ficciones inconscientes. Por eso aceptemos tranquilamente al arte en esta su existencia marginal, consi*deremos tranquilamente* a los artistas como especialistas de una actividad creadora innecesaria y alejada de la vida actual, y no los menospreciemos por esta limitación." "... No: no me pronuncio contra la pintura, sino contra su sobreestimación en nuestra economía cultural, sobreestimación que ya no se justifica por ningún supuesto interior; me pronuncio contra esa autoilusión que la considera aún como plenamente vigente en la articulación de nuestra existencia cultural; me pronuncio contra la aceptación de su importancia central, cuando, a mi parecer, sólo conserva una importancia periférica suavemente esfumada."

> *"La muestra sobre 'Arte Degenerado' se realizó en la Galería del Hofgarten y en el discurso inaugural Ziegler dijo que había llegado a su fin la paciencia que los alemanes habían tenido con aquellos que no quisieron alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista, y que el pueblo alemán debería juzgarlos."*

Evidentemente no puede pretenderse que lo "artístico" dependa sólo *de un método* que excluya los efectos de las instituciones, tan determinantes e influyentes en el terreno del arte, como lo son: el mercado con sus leyes, la crítica con los efectos inductivos que ejerce sobre el espectador, el museo con su consagración magistralmente supuesta, o en el orden de la escritura el monstruo sagrado del editor. Sin duda su poder es tal que cualquier análisis no podrá dejar de lado las consecuencias que moviliza en la apreciación artística su participación. Pensar sin embargo en una salida cientificista asentada exclusivamente en el Ideal de desubjetivización nos parece un modo ficticio y falaz cuyo fin sería el de no pensar ni mucho menos enterarse del desencuentro que inevitablemente se produce entre ese "Punto de Soledad", tan propio del arte con el lazo social que genera esa misma condición. Esto no *invalida el esfuerzo de autores* como Nicolai Tarabukin, que consideramos merecen especial estudio y atención.

También puede pensarse alegremente que el arte y la sociedad mantienen una eficaz y romántica comunicación.

Diremos que frente a los requerimientos de un determinado "orden social" el artista tiene al menos tres tipos de respuesta, que habitualmente alternan en su obra o que por su elección se transforman en una única opción:

Identificación: que genera sumisión o complacencia

Desconocimiento: *un no querer saber nada que* resulta de su pasión por negar la demanda social y por último;

Interpretación: que es puesta en interrogación del armazón que sostiene esa demanda, haciendo emerger mediante su obra, la lógica en la que se justifica y consagra su sentido.

Herbert Read es contundente al respecto y en su trabajo *Arte y alienación* nos dice:

"Cualquiera sea el ángulo desde el cual enfoquemos el problema de la función de las artes en la sociedad contemporánea, es evidente que, por su índole esta sociedad obstaculiza el debido cumplimiento de esa función".

Creo, tal como lo afirmé en un trabajo dedicado al pintor Francis Bacon (*Pintar el Grito*), que la fecundidad de una obra puede medirse entre otras cosas, en relación con las rupturas sistemáticas y sos*tenidas que un autor* es capaz de 'soportar' e introducir en la tradición de un determinado saber, decir, pensar o hacer socialmente consagrado.

Ese "soportar" al cual hago referencia, no alude a ninguna de las formas románticas del heroísmo, ni mucho menos, a un hacer virtud de la desgracia de la que cierta visión necrofílica del arte extrae sus reglas de reconocimiento; Van Gogh es, en ese sentido, un triste y patético ejemplo. Se trata sí de una función simbólica que encuentra en lo real de la persona del artista la encarnación necesaria, aunque jamás suficiente, a la producción del arte en tanto acontecimiento.

Respecto del saber oficializado, caracterizado principalmente *por la seguridad producida en la fascinación* gestáltica y momificante de lo inerte (que deviene de la petrificación del flujo significante, destinado justamente a mantener siempre abierta la fabricación de sentido, y la configuración de formas hasta el momento ausentes), respecto de ese saber oficializado entonces, un autor puede optar por al menos dos caminos, que si bien son factibles de cruzarse, no por ello dejarán de ser intrínsecamente diferentes:

Congraciarse con la presencia argumental que su época suscribe y subtiende.

Ahondar en el carácter ético –estético, propio de esa configuración del saber, hasta relevar *en su tiempo* de máxima expresión los puntos que anuncian su destitución y su caída. Es decir, hacerlo estallar hasta resaltar el germen que lo hiende. En ese sentido podemos decir que toda autoría implica una tradición-traición, aunque ocurra que no ▶

la descomposición"

NDINETTI



nizó en 1933 una exposición sobre el Arte que había sido considerado "oficial" en Alemania durante el período que va de 1918 a 1933. Allí se expusieron obras de Munch, Die Brück y M. Slevogt, entre otros, colgando en cada una de las obras una etiqueta con el precio que el Estado había pagado por ellas. La finalidad de estas muestras era la de provocar en el pueblo alemán el rencor y el odio por pintores cuyas obras habían –según los argumentos maniqueístas del Estado– despilfarrado el dinero de los contribuyentes en una época de sacrificios económicos. Lo mismo ocurrió en otros museos donde se fueron realizando exposiciones con el título de "Reflejos de la Decadencia en el Arte", o "Cámara de los Horrores Vanguardistas".

En la inauguración oficial del "Arte Degenerado", precedida por el mismo Hitler, Goebbels, principal mentor del nazismo, anunció que "en las figuras horripilantes de la exposición de Arte Degenerado vemos hasta qué punto ha calado en la vida cultural alemana el perverso espíritu judío (...). Esto no tiene absolutamente nada que ver con la represión artística y el progreso. Por el contrario, el arte chapucero que allí se expone y sus creadores, son de ayer mismo".

La muestra sobre "Arte Degenerado" se realizó en la Galería del Hofgarten y en el discurso inaugural Ziegler dijo que había llegado a su fin la paciencia que los alemanes habían tenido con aquellos que no quisieron alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista, y que el pueblo alemán debería juzgarlos. El pueblo, dijo, tiene fe en el criterio del Führer, ya que él conoce el camino que ha de seguir el arte alemán para cumplir con el deber de dar expresión al carácter alemán. Remató allí diciendo: "Lo que aquí veis es el fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento, necesitaría varios trenes de mercancías para limpiar nuestros museos de esta basura". Luego de enardecidos aplausos, añadió con la vulgaridad propia a su orgullo "¡no tardaré en tenerlos!".

Es importante recordar que la exposición muniquesa de "Arte Degenerado" fue la más perversa de cuantas se hayan organizado en ese período. Las pinturas eran expuestas sin ningún criterio, amontonadas, sin marco, y con etiquetas tan ofensivas que algunas, según se dice, parecieron fuertes al mismísimo Hitler.

Los medios de comunicación también se unieron a la ofensiva oficial contra el vanguardismo y proclamaron con orgullo la limpieza definitiva del "templo" del Arte Alemán.

Se pretendía con todo esto dar la impresión de que el verdadero juez del arte era el público alemán, en este sentido; Goebbels se salió con la suya, pudiendo afirmar entonces que: ..."si los representantes de la decadencia hubieran prestado atención al pueblo, habrían visto su desprecio y su sarcasmo. Pues el pueblo no teme que los iracundos intelectuales judíos le motejen de desfasado y reaccionario. Sólo los ricos sienten este temor. (...) Son presa fácil de esa culturilla que se atrinchera en la soberbia intelectual y la arrogancia vanidosa. Conocemos estos defectos que globalmente llamamos 'esnobismo'. (...) El esnobismo está podrido y enfermo... Hemos tenido el valor de rechazar los frutos de su arrogancia. Hoy se han reunido en la 'Exposición de Arte Degenerado' y el pueblo, millones de ciudadanos, contempla este absurdo cabeceando con irritación. (...) Cuando el Führer tomó cartas en el asunto para poner orden y mano firme en semejante caos, lo hizo para cumplir con un deber nacional".

El Ideal del Otro, cualesquiera sean los argumentos a través de los cuales se pretenda su anidación, no abrirá nunca camino a los interrogantes con los cuales puede nutrirse la estética, que necesariamente se desarrolla a contrapelo de la lógica del Amo, siempre caracterizada por el ofrecimiento y la imposición de la imagen de aquello que como objeto de placer artístico "mejor acuerda" con los cánones ideológicos en los que el Amo forja su criterio de realidad.

Al preguntarnos entonces por la relación texto-contexto en el proceso de significación cultural en lo referente a la creación artística, introduciremos como elemento de reflexión el carácter cautivante que ejerce en el Yo, los signos del Ideal. Entre el texto y el contexto existe inevitablemente una suerte de disarmonía, un conflicto imposible de curar. La relación del sujeto con el arte, al igual que la que mantiene con el deseo, será siempre estructuralmente singular, aunque esta singularidad no deje de manifestarse de diferentes maneras como una "Tensión" en el campo social.

Evitar la confección de propuestas paradigmáticas que refieran a la estética como agente de control cultural nos parece más pertinente cuando se opta por la construcción de territorios de saber, que no cristalicen su interpretación, y permitan la experimentación sin prejuicio, de los lenguajes específicos, que conceptualizarán su acción.

La pérdida de las garantías propia de los enunciados axiomáticos, que definen "certeramente" por sí o por no, suele crear en la mentalidad del patrón, una actitud añorante o lo que es igual y hasta tal vez peor, un melancólico sentimiento de decepción.

Veamos cómo Wilhem Worringer enuncia su decepción frente a la pérdida de los valores contenidos en aquello que llama el "auténtico expresionismo". En un ensayo que en 1921 dedicara a "Los problemas actuales del arte", este interesante autor va a plantear con cierto dejo melancólico que:

... "Evidentemente, siempre se hará pintura, porque siempre habrá personas dotadas de admirable sentido visual y que por naturaleza necesitan expresarse con líneas o colores. Celebramos a quienes de este modo contribuyen a elevar en algo nuestras posibilidades de felicidad; pero dejemos de insistir en que esas personas aún siguen siendo vehículos de cierta función cultural y sociológica viva y que realmente colaboran a los fundamentos de nuestra economía cultural. No: ellas son envidiables especialistas, pero están al margen de todo lo que hoy

> *"La muestra sobre 'Arte Degenerado' se realizó en la Galería del Hofgarten y en el discurso inaugural Ziegler dijo que había llegado a su fin la paciencia que los alemanes habían tenido con aquellos que no quisieron alinearse con la reconstrucción nacionalsocialista, y que el pueblo alemán debería juzgarlos."*

por hoy nos es necesario y vitalmente inmediato para la vida. No confundamos estas notas marginales de nuestra cultura con su verdadero texto. El arte estuvo alguna vez dentro del texto, o aún en medio del texto, de la cultura; pero hoy se halla irrevocablemente al margen (nótese aquí su lamento respecto de la pérdida de ese auténtico expresionismo) y todas las afirmaciones contrarias se apoyan en ficciones inconscientes. Por eso aceptemos tranquilamente al arte en esta su existencia marginal, consideremos tranquilamente a los artistas como especialistas de una actividad creadora innecesaria y alejada de la vida actual, y no los menospreciemos por esta limitación." "... No: no me pronuncio contra la pintura, sino contra su sobreestimación en nuestra economía cultural, sobreestimación que ya no se justifica por ningún supuesto interior; me pronuncio contra esa autoilusión que la considera aún como plenamente vigente en la articulación de nuestra existencia cultural; me pronuncio contra la aceptación de su importancia central, cuando, a mi parecer, sólo conserva una importancia periférica suavemente esfumada."

Evidentemente no puede pretenderse que lo "artístico" dependa sólo de un método que excluya los efectos de las instituciones, tan determinantes e influyentes en el terreno del arte, como lo son: el mercado con sus leyes, la crítica con los efectos inductivos que ejerce sobre el espectador, el museo con su consagración magistralmente supuesta, o en el orden de la escritura el monstruo sagrado del editor. Sin duda su poder es tal que cualquier análisis no podrá dejar de lado las consecuencias que moviliza en la apreciación artística su participación. Pensar sin embargo en una salida cientificista asentada exclusivamente en el Ideal de desubjetivización nos parece un modo ficticio y falaz cuyo fin sería el de no pensar ni mucho menos enterarse del desencuentro que inevitablemente se produce entre ese "Punto de Soledad", tan propio del arte con el lazo social que genera esa misma condición. Esto no invalida el esfuerzo de autores como Nicolai Tarabukin, que consideramos merecen especial estudio y atención.

También puede pensarse alegremente que el arte y la sociedad mantienen una eficaz y romántica comunicación.

Diremos que frente a los requerimientos de un determinado "orden social" el artista tiene al menos tres tipos de respuesta, que habitualmente alternan en su obra o que por su elección se transforman en una única opción:

Identificación: que genera sumisión o complacencia

Desconocimiento: un no querer saber nada que resulta de su pasión por negar la demanda social y por último;

Interpretación: que es puesta en interrogación del armazón que sostiene esa demanda, haciendo emerger mediante su obra, la lógica en la que se justifica y consagra su sentido.

Herbert Read es contundente al respecto y en su trabajo *Arte y alienación* nos dice:

"Cualquiera sea el ángulo desde el cual enfoquemos el problema de la función de las artes en la sociedad contemporánea, es evidente que, por su índole esta sociedad obstaculiza el debido cumplimiento de esa función".

Creo, tal como lo afirmé en un trabajo dedicado al pintor Francis Bacon (*Pintar el Grito*), que la fecundidad de una obra puede medirse entre otras cosas, en relación con las rupturas sistemáticas y sostenidas que un autor es capaz de 'soportar' e introducir en la tradición de un determinado saber, decir, pensar o hacer socialmente consagrado.

Ese "soportar" al cual hago referencia, no alude a ninguna de las formas románticas del heroísmo, ni mucho menos, a un hacer virtud de la desgracia de la que cierta visión necrofílica del arte extrae sus reglas de reconocimiento; Van Gogh es, en ese sentido, un triste y patético ejemplo. Se trata sí de una función simbólica que encuentra en lo real de la persona del artista la encarnación necesaria, aunque jamás suficiente, a la producción del arte en tanto acontecimiento.

Respecto del saber oficializado, caracterizado principalmente por la seguridad producida en la fascinación gestáltica y momificante de lo inerte (que deviene de la petrificación del flujo significante, destinado justamente a mantener siempre abierta la fabricación de sentido, y la configuración de formas hasta el momento ausentes), respecto de ese saber oficializado entonces, un autor puede optar por al menos dos caminos, que si bien son factibles de cruzarse, no por ello dejarán de ser intrínsecamente diferentes:

Congraciarse con la presencia argumental que su época suscribe y subtiende.

Ahondar en el carácter ético –estético, propio de esa configuración del saber, hasta relevar en su tiempo de máxima expresión los puntos que anuncian su destitución y su caída. Es decir, hacerlo estallar hasta resaltar el germen que lo hiende. En ese sentido podemos decir que toda autoría implica una tradición-traición, aunque ocurra que no ▶



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

sea en un solo autor que ese par se sostenga.

¿Cómo evitar entonces, hacer del "gusto" o la "belleza" un concepto cerrado a las posibilidades del transcurrir de la significación? ¿Cómo eludir la tentación dogmática o religiosa que aspira a que la verdad de algunos sea verdad del montón?

¿Será el estilo, la marca que expresa esa difícil relación entre la singularidad del artista y la demanda social, que inevitablemente recae como "valor" sobre el objeto de su producción? Acordamos con Kandinsky cuando opina que toda sumisión a la "Escuela", la búsqueda de la "líneageneral", la exigencia moral de los principios que signan una obra, los modos-media de la confección propios a una época conducen por falsos carriles y llevan inevitablemente a la confusión, al ensombrecimiento, a la chatura y a la sórdida mudez.

El estilo resultará de una labor no sólo artesanal o intelectual, también exigirá del artista cierta "ceguera" a las formas "reconocidas" o "no reconocidas" del ideal. Deberá ser intencionada y metodológicamente sorda al deseo de cualquier Otro y a sus cautivantes y/o autoritarias enseñanzas. El artista (es ésta una posición que Jacques Lacan señala como profundamente ética) hace siempre la experiencia de su deseo, por algún franqueamiento benéfico del límite. A esto bien entendido le llamaremos en el acontecer artístico: Transgresión.

El estilo inscribe el nombre propio como perdido en la serie de otros nombres, que constituyen y definen en acuerdo o en oposición, un movimiento artístico o una determinada tradición. El estilo es el rasgo primordial, la Letra, que en los distintos tipos de materialización, escultura, pintura, música, danza, literatura, cine, etc., sella en el objeto esa especie de *made*, que en tanto marca expresa esa dolorosa (por la labor del duelo) resolución. De allí es que diremos, resultará el Estilo más allá del Otro, en su valor. Al estilo pegado al Otro lo llamaremos "Estilización". Por otra parte nos es dable pensar la historia de las artes como historia de la inscripción simbólica (acontecimientos) de los diferentes estilos y la "cesión" desinteresada de los objetos artísticos, que reflejan la marca de esa conflictiva relación. Dicho conclusivamente: el objeto adquiere por la marca de la pérdida del nombre propio, su efectivo valor.

No es definitorio para el acontecer del arte que se haga de los objetos un catálogo de colección, ya que aún en el entusiasmo perverso propio de la acumulación, estos objetos guardarán el germen indomesticable que los hará valer independientemente, aun a contrapelo de cualquier imaginario intento de aprobación. El coleccionismo voyerista no podrá aunque lo intente, convertirse en patrón.

El color, el movimiento, la luz, los pliegues, la torsión, en fin, el alma propia de un gesto valen en la concepción estética "igual" antes que hoy. La circulación de miradas depuestas en el territorio témporo-espacial de una exposición, son la respuesta que el sujeto del inconsciente ofrece al llamado de un "objeto" que imprimirá brillo al ojo del observador. No nos parece desacertada la idea que algunos autores (Gombrich entre ellos) tienen del estilo como problema psicológico, siempre que se tenga en cuenta que "lo psicológico", pensado desde el psicoanálisis, no se reduce a una triste argumentación ideológica (aunque no quiere decir esto que la psicología no las produzca) sino que el psicoanálisis intenta ordenar una serie de interrogantes y problemas que hacen a la articulación del sujeto, el objeto y el Estilo. Recordemos que hemos dicho que las respuestas que el sujeto da al objeto que lo divide y lo ausenta no pueden pensarse sin la sistematización escansiva y pulsante que trama la singularidad del estilo. Recurro una vez más a Kandinsky:

"Todo objeto sin distinción, ya sea creado por la 'naturaleza' o por la mano del hombre, es un ente con vida propia de la que brotan inevitablemente efectos.

El ser humano está constantemente expuesto a estas irradiaciones psicológicas, cuyos efectos permanecen en el subconsciente o pasan a la conciencia".

Estilo que no es original por "Lo único" sino por su remisión a lo original del sujeto. Me gustaría leerles un fragmento del diario escrito por Klee en 1902 y que lleva a reflexionar a Herbert Read acerca de algunas cuestiones que luego pasaré a detallar; dice Klee: ... "De la repetición de actos pequeños pero míos propios, surgirá una obra que me servirá de punto de partida. El cuerpo desnudo es un objeto perfectamente apropiado. En las Academias lo fui capturando poco a poco desde todos los ángulos. Más, ya no proyectaré una sombra de él, procederé de manera tal que en el plano aparezca todo lo esencial, aun cuando esté escondido por la perspectiva óptica. Y así pronto descubriré algo pequeño pero incontestablemente mío: habré creado un estilo".

¿En qué consistirá este hallazgo?, se pregunta Read. ¿Es algo que el artista vio, algún aspecto de la naturaleza previamente indavertido, o se trata de una invención, una disposición de líneas, formas y colores antes y nunca obtenida? Se trata, diremos, de una invención, que tiene por causa la elevación de un objeto a la "dignidad" de fundamentalmente perdido. Objeto que no se limitará a la exclusividad de lo visto u oído. Ruptura de la premisa psicológico-filosófica donde el "stilus" se estrecha con el hombre mismo (el estilo es el hombre), haciendo derivar las artes, de la historia de los hechos vividos. De ser verdad que la historia del arte consista en la narración catártica y monótona de unos pocos fantasmas a los cuales los seres hablantes nos hallamos sometidos, tendría en lo imaginario de los hechos de la existencia, su tope y su sentido. Frente a este intento de reducción psicológica tan propia de un jíbaro, no sólo el arte, también el psicoanálisis hace escuchar su grito. En una carta que Sigmund Freud dirigiera a Arnold Zweing en respuesta a la pretensión de confeccionar un retrato analítico de Nietzsche, Freud escribe a éste algo que convendría tener siempre en cuenta: "Son ciertamente acontecimientos psíquicos los que aquí suceden unos a otros, pero no siempre son motivaciones psíquicas las que los provocan, y en un desarrollo de este tipo es muy fácil cometer errores y perderse."

"No deben olvidarse las palabras de Aragón en el libro ya mencionado (se refiere al Tratado del Estilo): 'Si escribís siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán sin atenuante, tristes imbecilidades'."

La ambición de una remisión psicobiográfica que pretenda explicar el objeto creado a partir de las vicisitudes de una determinada existencia correrá siempre el riesgo (puede que la obsesión cientificista sea esto lo que pretenda) de achatar la producción artística junto con las preguntas que en cada ocasión promueva. Tomo nuevamente algunas palabras que Sigmund Freud pronunciara al recibir el Premio Goethe, porque considero que en relación con el tema marcan y orientan: "¿Qué pueden ofrecernos las biografías? Aun la mejor y más completa no alcanzaría a contestarnos las dos preguntas que consideramos las únicas dignas de ser conocidas.

No nos revelaría, en efecto, el enigma del milagroso talento que hace al artista, y no nos ayudaría a comprender mejor el valor y el efecto de sus obras."

O tal como lo plantea Lacan en su homenaje a Margarite Duras: "Pienso que un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista desbroza el camino".

En tanto psicoanalistas, no confundiremos la personalidad (tan propia de la momificación del Yo), con el fluir de lo abierto en el que definimos al Estilo. Estilo en el que se juega la invención de un significante nuevo, más allá (aunque no siempre se logre), del fantasma de lo "personal". Significante que no tendrá como lo Real, ninguna especie de sentido ni participación en la "memoria de lo colectivo". Tal como lo planteáramos en relación con Bacon, esto no implica en modo alguno desafectar al autor de su responsabilidad ética. Del mismo Bacon decíamos, que toleró que ese deseo de pintar el grito tuviese sus consecuencias. Acompañó los requerimientos de la lógica interna (eso que romántico-artesanalmente se llama su paleta) a pesar de cualquier fastidio y en contra de todo tipo de molestias. En su caso podríamos decir que no fue tarea fácil imprimir, o dejar que se imprima, la experiencia del horror que vagabundea en la precariedad de la imagen, encuadrándola en una estética que hagatransmisible esos vacíos de inconsistencia. Afectar o trastocar los ejes en los que tradicionalmente se sostiene lo sabido de la forma implicará siempre anunciar su limitación, su decadencia.

Definiremos por lo tanto al acto creativo, en relación con una operación de torsión-ruptura-invención (no siempre apreciable a primera vista y menos inmediatamente decidible) que el artista imprime en la tradición de los sentidos. Entendemos la calidad de esa tradición desde el terreno de la semiología y no desde la psicología de las emociones, que trata al sujeto del discurso como si éste fuera un organismo.

En esa operación de retorcimiento, de ruptura, y por fin de invención de lo ya dado, el artista define el grado de maestría propio de su Estilo. Este grado de maestría no se refiere sólo a la construcción de la forma sino a la fabricación de la misma y al momento (Acto) en la que ésta se decide. La maestría no se confunde con el exitoso manipuleo del orden preestablecido. Será necesario indicar que no alcanza con el dominio de la forma, que sí puede bastar para definir al "virtuosismo". La maestría, diremos, es la escritura en la que mediante la producción de un objeto se funda en el arte, eso que denominamos Estilo.

La maestría, la escritura como marca, el objeto y el estilo, no deberían definirse exclusivamente desde el gusto, o la atracción por lo apolíneo. Nos inclinamos a pensar que esa posición en la cual algo simplemente gusta o no gusta funda una seudoestética de lo personal, que va en desmedro de lo porvenir-no sabido, a favor de los significantes que sostienen sin cuestionar ese gusto fijado por lo recibido.

Hacer por lo tanto de la experiencia subjetiva el único rasero con el que calibrar la experiencia estética es algo comprensiblemente humano, que ensombrece la apreciación de lo artístico. Participar de la experiencia estética propia del acontecimiento artístico requiere sin duda de un gesto difícil que implica la renuncia al "sí mismo". Esa pasión de desconocimiento que define al Yo como ideólogo del narcisismo. Pasión a la que se hallan ligados tanto el espectador, como el artista y el crítico.

Esta renuncia a la estética hedonista, enraizada en el capricho del gusto, no equivale a ningún abandono del juicio, ni mucho menos al sometimiento hipnótico que pueda ejercer el valor cultural anunciado por el Otro. Sabemos que en esa perspectiva la intención de "un desarrollo del gusto" orquestada por cierta elite hace del arte un artículo de lujo y de su apreciación –siempre obligada se entiende–, un bien culturoso.

La historia de las artes, decíamos, puede leerse también desde estos puntos estructurales de negación y estorbo. El rechazo de esta perspectiva "dionisíaca" suele tener como intención –no siempre declarada– la de no dejar entrar aquello que de inquietante pueda guardar el objeto. Esa presencia "autosuficiente" que caracteriza al objeto al convertirse en "mirada" actualiza en el espectador su posición de sujeto del inconsciente.

Si bien en el objeto artístico, aparecen amalgamados una suma de caracteres que anuncian su origen típicamente humano, una vez organizados, éstos adquieren su valor y su intencionalidad más allá del autor, que no sólo desaparecerá, en el sentido que implica cualquier producción, sino que además podrá ser interrogado por éste.

La forma del objeto, no situable necesariamente en el mundo exterior, quedará por fuera de las líneas de proyección de la realidad, que le conferirá esa nota de inquietante extranjeridad. Podríamos decir que el objeto en el arte deviene de cierta maestría de lo humano, pero que en tanto tramado más allá de lo simbólico se resiste a toda humanidad. La elevación del objeto a una cierta potencia, que Lacan denomina "dignidad de la cosa", confiere al objeto esa calidad de "das Ding" que lo hace apto para la puesta en acto de la verdad. Esta dignidad propia del objeto en el arte nos revela al decir de Heidegger, casi confidencialmente, qué de obra hay en la obra, esa manifestación de lo existente en su ser: el acaecer de la verdad. Desde esta perspectiva nuestro encuentro con el arte es Aventura, Puesta en Juego, Pérdida Pura, aceptación del arte como aquello que reniega el ser y "no ampara a ninguno en particular". Parafraseando a Nietzsche podemos decir que porque "Dios ha muerto" y esa Nada indecible se ensancha, el objeto artístico, el más inquietante de todos los huéspedes, golpea a la puerta reclamando su lugar.

Esto no invalida que algunos sueñen como Matisse, con un "arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea ni inquietante ni turbador, que sirva como lentivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón". Creemos que, a pesar de las buenas o aparentemente terribles intenciones del artista, algo desborda sin posibilidad de control.

Al decir que este siglo se caracteriza por una serie sistemática de propuestas que afectan la implantación esclerótica del saber, queremos dar a entender que la ruptura narcisista que introduce la independencia del valor propio del objeto en el arte no sólo debe leerse hacia delante, tomando como punto de partida las investigaciones de Bader, "las Máquinas" de Duchamp y Picabia, la ideología del Proletkult, de la que participan Tatlin, Rodchenko, El Lissitzky, Naum Bago y tantos otros, como así también la ruptura propiciada por Picasso, Dalí, Breton y Eluard, por acotar la nómina, nombrando algunos de los más representativos. No debe pensarse entonces como algo que afecta a la historia de las artes de allí en adelante, sino como una consecuencia fructífera para la lectura de una estética, cuya gnoseología no tenga como límite a la estética trascendental. Gnoseología que deberá cuidarse de aparecer como receta o como moda, si se quiere evitar el pragmatismo banal en el que puede caer cualquier labor de investigación.

Dicho en palabras de Aldo Pellegrini, cuando en su estudio preliminar de la *Antología de la poesía surrealista* escribe:

"El automatismo ha sido utilizado como receta literaria para la fabricación, sin esfuerzo ni contenido, de una literatura tan vacía como la literatura académica que se quería rehuir y en este aspecto no deben olvidarse las palabras de Aragón en el libro ya mencionado (se refiere al *Tratado del Estilo*):

'Si escribís siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán sin atenuante, tristes imbecilidades'."

Para finalizar recordemos que la famosa frase de Lautremont:

"Hermoso como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones", no postula lo caprichoso y superficial de ciertos montajes o construcciones, sino la relación arbitraria de elementos significantes que, en un contacto fortuito, revelan esa dimensión de misterio que la interioridad propia de ese encuentro generó. Develación que indica que el modo de significación tiene un elemento por fuera, que si bien resulta de esa fortuita interrelación, es a la vez causa que no se agota en el sentido supuesto a una única interpretación. De allí que podamos decir entonces que el ingreso del concepto de objeto no sólo aporta al arte un aire de renovación, expresa como puede apreciarse en la pintura de Miró, la presencia de pequeños elementos que como cuerpos extraños."